



La voix narrative dans *Corinne* de Madame de Staël

Véronique Magri-Mourgues

► To cite this version:

Véronique Magri-Mourgues. La voix narrative dans *Corinne* de Madame de Staël. *Cahiers de Narratologie*, 2001, 10, pp.203-212. hal-00596432

HAL Id: hal-00596432

<https://hal.science/hal-00596432>

Submitted on 27 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA VOIX NARRATIVE DANS *CORINNE*¹ DE MADAME DE STAËL

L'analyse de la voix narrative conduit à étudier d'abord, au niveau fictionnel, la distribution de la parole aux personnages, par le biais de réalisations multiples, explorant toutes les formes de discours rapporté, supposées orales ou écrites. Cette apparente polyphonie est cependant réduite par divers procédés qui font de la voix de la narratrice l'instance unitaire et unique, transformant le roman *Corinne* en un vaste discours adressé au lecteur. Le lissage permanent de l'hétérogénéité énonciative éventuelle joue en faveur de l'homologie entre la narratrice et son héroïne. Corinne devient comme la réplique de la narratrice tandis que toutes deux réalisent un véritable duo émotif. Elles se rejoignent surtout par la voix poétique ; une polyphonie d'un autre ordre se manifeste alors qui repose sur tous les phénomènes d'intertextualité culturelle et linguistique, tandis que la musicalité constamment affirmée de la langue italienne redouble la vocation poétique de la voix chantée ou accompagnée d'instruments de musique.

1. Apparente polyphonie : la voix des personnages

Une apparente polyphonie met en scène la voix ou la pensée des personnages que ce soit au travers de formes qui simulent l'oralité ou au contraire qui se revendiquent comme restitution écrite par la plume narratrice de propos du personnage.

Le dialogue² est un procédé privilégié dans *Corinne* qui permet de confronter des couples de personnages ou qui reconstitue des conversations mondaines entre différents personnages (p. 82-3). L'enchâssement de plusieurs discours est à l'origine quelquefois d'un étagement énonciatif dont les différentes strates restent cependant clairement identifiables : le comte d'Erfeuil par exemple insère dans son propre dialogue avec Oswald des extraits de l'échange qu'il a eu avec Corinne la veille (III, 2, p. 78). Mieux encore, Lord Nelvil qui relate oralement son histoire à Corinne (XII, 1) restitue, de façon tout à fait invraisemblable mais conventionnelle, des dialogues antérieurs avec

¹ Madame de Staël, *Corinne* [1807], Paris, Gallimard, 1985.

² Voir Aurelio Principato, « L'inscription du dialogue dans *Corinne* et dans *Adolphe* » in *Il Gruppo di Coppet e l'Italia*, 24-27 settembre 1986, p. 191-210.

divers personnages, le comte Raimond, Mme d'Arbigny, ou encore M. de Maltigues qui n'apparaît que dans ce chapitre et donc sous le seul regard d'Oswald.

Les dialogues se multiplient dans le roman mais ils tournent pour la plupart toujours autour de Corinne personnage et cette unité thématique tend à estomper la pluralité des sources énonciatives.

Sur le plan formel, il n'y a pas lieu de distinguer le rapport de pensées de personnages qui repose sur des monologues implicitement adressés par la narratrice, sans relais fictionnel, au lecteur potentiel, de ce rapport de paroles au style direct. Oswald en a le privilège (la formule « se disait-il » est récurrente) de même qu'il pratique ce qu'on pourrait appeler le faux dialogue lorsqu'il s'adresse à un absent, en l'occurrence son père défunt. Cette forme est hybride, située entre dialogue et monologue. Les discours sont quelquefois dirigés alors vers des simulacres, comme le portrait du père (p. 70, p. 201). Parallèlement, la voix du père ne peut se faire entendre que par les traces écrites qu'elle a laissées et qui sont revivifiées par les personnages : Corinne lit à deux reprises des fragments du manuscrit du père d'Oswald (p. 208, p. 333) et M. Dickson remet à Oswald une lettre de son père adressée à Lord Edgermond (p. 466 *sq.*). Corinne et Oswald échangent eux aussi des écrits qui, parce qu'ils ne sont alors que des moyens d'éluder la parole orale, interviennent comme pour contrôler une émotion trop forte : « Tant de mesure est nécessaire en écrivant » (p. 124).

Alors que les formes de discours direct feignent de transposer directement les paroles prononcées dans leur immédiateté, le discours narrativisé s'affirme comme restitution écrite par la narratrice de ces paroles. L'exemple le plus développé oppose en un long diptyque les opinions respectives de Corinne et d'Oswald sur « les sujets les plus favorables à la peinture » (p. 222 *sq.*). La parole du personnage se fond dans la narration principale sans ambiguïté. Il en va bien sûr autrement avec le discours indirect libre dont tout l'intérêt stylistique est justement l'incertitude irréductible de la source énonciative, cette bivocalité qui fait se superposer la voix de la narratrice et celle du personnage :

Corinne évitait, aussi soigneusement que Lord Nelvil, le sujet de conversation qui troublait la délicieuse paix de leurs rapports mutuels. Un jour passé avec lui était une telle jouissance ; il avait l'air de goûter avec tant de plaisir l'entretien de son amie ; il suivait tous ses mouvements, il étudiait ses moindres désirs avec un intérêt si constant et si soutenu, qu'il semblait impossible qu'il pût exister autrement, et qu'il donnât tant de bonheur, sans être lui-même heureux. (p. 407)

Le discours indirect libre ne laisse toutefois entendre aucune dissonance entre l'opinion de la narratrice et celle de l'héroïne. D'ailleurs, une phrase au présent succède aussitôt à ce passage comme une confirmation opérée cette fois clairement par la voix d'autorité de la narratrice.

On finit par croire, après quelques mois d'un tel état, qu'il est inséparable de l'existence, et que c'est ainsi que l'on vit. (p. 407)

Corinne se constitue ainsi comme discours univoque adressé au lecteur potentiel.

2. Un discours univoque³

Des réflexions générales ou sentences⁴ font entendre explicitement la voix de la narratrice en opérant une remontée temporelle à l'époque de la narration et, par conséquent, en établissant une coïncidence avec le moment de la lecture. Elles viennent clore une scène fictionnelle comme si fiction et théories se soutenaient mutuellement, ou peut-être même comme si un système de pensée existait au préalable que viendrait étayer la mise en scène fictionnelle. La clôture du chapitre 1 du livre XVIII fournit un exemple de ce procédé. Après la déception douloureuse de Corinne en Écosse qui a cru comprendre qu'Owald était à jamais perdu pour elle puisqu'il allait épouser Lucile, un énoncé sentencieux conclut cet épisode alors que Corinne prend la mer pour rentrer en Italie :

Les sentiments légers ont souvent une longue durée, rien ne les brise parce que rien ne les resserre ; ils suivent les circonstances, disparaissent et reviennent avec elles, tandis que les

³ Voir Éric Bordas, « Les Discours de *Corinne*, stylistique d'une monodie » in *L'Éclat et le silence*, Corinne ou l'Italie, Paris, Champion, 1999, p. 161-205.

⁴ Voir Maria Teresa Biazon, « Du temps gagné "pour l'éternité". Sentence et fiction romanesque chez Madame de Staël, in *Cahiers staëliens*, n° 43, 1991-2, p. 85-102.

affections profondes se déchirent sans retour, et ne laissent à leur place qu'une douloureuse blessure. (p. 510)

Les débats idéologiques entre les personnages qui s'expriment par le biais de dialogues, directs ou narrativisés, seraient ainsi mis en discours, concrétisés par les détours fictionnels au service de la seule voix de la narratrice, qui a tout loisir d'établir un pseudo-dialogue avec le lecteur. Les joutes oratoires qui émaillent *Corinne* mettent les personnages au service de démonstrations plus générales : on peut évoquer le dialogue sur la religion entre Oswald et Corinne (p. 268-9) par exemple, le dialogue entre Oswald et Lady Edgermond, véritable plaidoyer pour le génie (p. 458 *sq*), ou plus ponctuellement les mises en garde du comte d'Erfeuil à Oswald puis à Corinne avant leur départ pour Naples (p. 243, p. 278) qui font entendre la voix moralisatrice de la société qui bride la liberté individuelle et, en filigrane, révèlent les revendications mêmes de la narratrice et sans doute de Madame de Staël. Les dialogues polémiques entre les personnages sont repris en main par la narratrice qui les remodèle en discours adressés au lecteur.

Un échange rhétorique est ainsi réalisé entre un « je » énigmatique et un « on » indéfini qui esquisse le schéma de la lecture, l'oscillation entre énonciation et réception :

Y a-t-il de la fierté, dira-t-on, à vouloir retenir ce qu'on aime par un autre motif que celui du sentiment ? Je ne sais ; mais plus on aime, moins on se fie au sentiment que l'on inspire. (p. 137)

Un dialogue similaire s'esquisse par le biais de formules métatextuelles du type « si l'on peut s'exprimer ainsi » (p. 149, p. 259), « rappelons maintenant » (p. 529), « comme on le verra par la suite » (p. 228), ou par des commentaires qui mènent comme en aparté une conversation avec le lecteur en lui dictant une interprétation : « Il faut plaindre Corinne » (p. 476, p. 579), « Corinne avait tort, pour son bonheur, de s'attacher à un homme qui devait contrarier son existence naturelle, et réprimer plutôt qu'exciter ses talents » (p. 431)

Ah ! qui n'aurait pas eu pitié de ce spectacle, si l'on avait su que ce bonheur si confiant allait attirer la foudre, et que cette gaieté si triomphante ferait bientôt place aux plus amères douleurs. (p. 435).

Au-delà encore de la fiction narrative, les *Notes de l'auteur* (p. 588-594), introduisent la dynamique du dialogue dans l'univers référentiel, entre l'auteur et le lecteur, personnes réelles et identifiables.

D'une manière générale, les personnages, voix relais depuis la narratrice jusqu'au lecteur, estompent finalement les frontières entre univers fictionnel et référentiel. Ce déplacement du pôle de la réception, des personnages au lecteur, se trouve réalisé en abyme par des épisodes du roman même à plusieurs reprises : lorsque les improvisations de Corinne en feignant de s'adresser à un large public sont en fait destinées au seul Oswald (p. 65) et bien sûr lors de la représentation théâtrale de *Roméo et Juliette* (p. 194) où les paroles de Juliette jouée par Corinne sont adressées à Oswald qui ne sait plus distinguer « si c'était la vérité ou la fiction » (p. 200).

La même confusion s'exerce au niveau de la dynamique particulière du guide de voyage qui anime aussi le roman *Corinne*. Un dialogue s'instaure entre la narratrice et le lecteur :

Mais quand l'on demande pourquoi ce séjour ravissant n'est-il pas habité, l'on vous répond que le mauvais air (*la cattiva aria*) ne permet pas d'y vivre pendant l'été. (p. 142)

En fait, la voix de Corinne, qui initie Oswald, et celle de la narratrice, qui présente de même les merveilles de l'Italie au lecteur, se confondent. Cette superposition des points de vue est favorisée par l'emploi du présent de l'indicatif pour les descriptions qui deviennent hypotyposes, la coïncidence entre l'époque de la narration principale et celle de l'énonciation de Corinne étant assurée. De la même façon, les commentaires de l'une et de l'autre s'entrelacent en alternant :

Alors St.-Pierre leur apparut, cet édifice, le plus grand que les hommes aient jamais élevé, car les pyramides d'Égypte elles-mêmes lui sont inférieures en hauteur. — J'aurais peut-être dû vous faire voir, dit Corinne, le plus beau de nos édifices le dernier. (p. 100)

Et quelquefois même, une ambiguïté subsiste qui confond les points de vue. Dans le chapitre 2 du Livre *Les Statues et les tableaux*, un paragraphe s'ouvre sur un passé simple narratif, « Ils allèrent d'abord au musée du Vatican » (p. 216), suivi de commentaires narrativisés de Corinne et de plusieurs paragraphes au présent de l'indicatif, qu'on attribuerait volontiers à la voix narratrice, avant qu'une ambiguïté ne soit réintroduite avec la formule narrative « Corinne, en continuant ses observations, retint Oswald quelque temps devant des statues endormies » (p. 218)⁵.

Les points de vue se mêlent encore lorsque le pronom « vous » qui désigne Oswald dans la bouche de Corinne est réutilisé comme pronom indéfini sous la plume de la narratrice (p. 111, p. 143). Si le duo amoureux entre Corinne et Oswald se réalise réellement une seule fois dans le chapitre sur la musique (p. 247), le duo le plus réussi est encore celui constitué par le couple Corinne et la narratrice. On pourrait parler d'un duo émotif tant il vrai que l'une partage l'enthousiasme de l'autre jusqu'à adopter les mêmes marques affectives dans les deux discours :

Et ces admirables ruines portent avec elles un si beau caractère de magnificence et de génie, qu'on est tenté de se faire illusion sur la véritable grandeur, et d'accorder aux chefs-d'œuvres de l'art l'admiration qui n'est due qu'aux monuments consacrés à des institutions généreuses.

Oswald ne se laissait point aller à l'admiration qu'éprouvait Corinne. (p. 115)

La voix narratrice s'affirme comme unitaire, gommant non seulement les disparités éventuelles entre les différents énonciateurs qui s'expriment tous, formellement, de la même manière, mais aussi les clivages entre le niveau de la fiction et celui de la narration. Tout paraît donc concourir à l'homogénéité parfaite et monocorde d'une voix unique qui s'adresse au lecteur. Cependant, une certaine polyphonie se retrouve et caractérise la voix poétique qui anime encore à la fois Corinne et la narratrice.

3. La voix poétique

⁵ Voir le même procédé p. 183 : le démonstratif dans la formule, « ces diverses idées et plusieurs autres encore furent spirituellement développées par Corinne », renvoie au paragraphe précédent au présent qui doit être rapporté *a priori* à l'instance narratrice.

L'intertextualité culturelle est d'abord à l'origine de la polyphonie lorsqu'elle mêle des citations d'autres auteurs à la narration. Le texte de *Corinne* dialogue avec d'autres textes. Le ton est donné d'emblée par la citation de Pétrarque placée en exergue au roman, en italien et non traduite, comme si la fiction était vouée à se développer tout au long d'un parcours culturel où les voix du passé font entendre leurs échos. Corinne cite elle-même La Rochefoucauld (p. 152) ; la narratrice convoque les témoignages d'Horace (p. 135), de Properce (p. 135), de Dante (p. 108, p. 258), du Tasse (p. 104), par exemple. À ce procédé de citation de voix illustres dans leur langue originelle, peut être comparée l'insertion d'énoncés en italiques. Ce procédé signale un double niveau d'énonciation : la parole de tierces personnes est rapportée et réutilisée dans le corps de la narration. La voix anonyme et collective du peuple s'exprime de cette façon, par exemple lors de l'incendie d'Ancône (p. 45).

Le procédé s'enrichit lorsque des mots étrangers sont insérés en italiques dans le roman, ou en majuscules dans un énoncé déjà en italiques, par exemple le mot « INNAMORATA » (p. 153), laissé sans traduction, îlot textuel qui ne fait que suggérer un commentaire au lecteur. Par-delà le dialogue entre les nations à l'œuvre dans *Corinne*, un duo poétique s'établit entre les langues et notamment entre la langue italienne et la langue française. En refusant la traduction d'un mot en italien, Madame de Staël laisse intact le potentiel poétique du terme. Quoique les improvisations de Corinne, censées être prononcées en vers et en italien, soient traduites en français et en prose, la narratrice insiste à plusieurs reprises sur la valeur musicale, la « mélodie brillante de l'italien » (p. 174), et sa vocation poétique :

La prosodie anglaise est uniforme et voilée ; [...] mais quand ces paroles italiennes, brillantes comme un jour de fête, retentissantes comme les instruments de victoire que l'on a comparés à l'écarlate parmi les couleurs ; quand ces paroles, encore toutes empreintes des joies qu'un beau climat répand dans tous les cœurs, sont prononcées par une voix émue, leur éclat adouci, leur force concentrée, fait éprouver un attendrissement aussi vif qu'imprévu. (p. 67)

De la musicalité des sonorités à la vertu poétique, il n'y a qu'un pas que Corinne, « prêtresse inspirée qui se consacrait avec joie au culte du génie » (p. 68) a vite fait de franchir :

Il est chez nous plus facile de faire des vers à l'improviste que de bien parler en prose. [...] Ce n'est pas uniquement à la douceur de l'italien, mais bien plutôt à la vibration forte et prononcée de ses syllabes sonores qu'il faut attribuer l'empire de la poésie parmi nous. L'italien a un charme musical qui fait trouver du plaisir dans le son des mots presque indépendamment des idées. (p. 82-3)

La musicalité de l'italien est encore rehaussée par la voix chantée ou accompagnée d'instruments de musique. Voix originelle puisque le règne de l'oral précède celui de l'écrit dans l'Histoire de la littérature, les improvisations orales de Corinne, accompagnées par les sons de la lyre, établissent le lien entre les époques et creusent le roman en faisant resurgir le passé :

Rien ne retrace le passé comme la musique. (p. 384)

La voix de Corinne s'entoure de sacralité qui l'éloigne du monde des humains. À la fin du roman, Corinne, figure de la communication par excellence, est condamnée au monologue :

Lieux solennels, s'écria Corinne, où dans ce moment nul être vivant n'existe avec moi, où ma voix seule répond à ma voix ! (p. 409)

et elle est incapable d'improviser elle-même. Le repli sur soi auquel elle est réduite et le silence qui finit par retomber sur elle, font d'elle une allégorie de la poésie. C'est lorsque sa voix s'est tue, qu'elle ne s'exprime plus que par écrit pour les *Fragments des pensées de Corinne* (p. 520 sq) :

L'on a trouvé dans ses papiers quelques-unes des réflexions qu'on va lire, et qu'elle écrivit dans ce temps où elle faisait d'inutiles efforts pour redevenir capable d'un travail suivi. (p. 519-520)

ou qu'elle délègue sa parole à une autre oratrice – notamment pour son « chant du cygne » (p. 581) lu par une autre jeune fille - qu'elle rejoint le monde des absents, ce monde des ombres où se trouve déjà le père d'Oswald dont le lecteur n'a entendu que la voix d'outre-tombe, et d'où on ne pourra plus entendre sa parole sibylline qu'au travers de Juliette, la fille d'Oswald et de Lucile.

Conclusion

Une apparente polyphonie fait entendre, dans *Corinne*, une pluralité de voix de personnages, que celles-ci se démarquent formellement de la narration par l'entremise du discours direct ou qu'elles s'y fondent par les procédés du discours narrativisé ou indirect libre. Quelle que soit la forme du discours rapporté choisie, la voix des personnages ne paraît être qu'un relais fictionnel entre la narratrice et le lecteur. Un dialogue rhétorique et didactique s'établit alors entre ces deux instances et au-delà entre Madame de Staël et le lecteur réel, qui rappelle la dynamique propre au guide de voyage et qui illustre en fait le dialogue instauré entre les nations, France, Italie et Angleterre, comme clé de voûte du roman. Les interférences linguistiques, à l'œuvre dans tous les procédés qui jouent sur une double énonciation, comme l'italique, les énoncés en langue étrangère, traduits ou non, réintroduisent cette polyphonie culturelle qui parcourt *Corinne*. La musicalité de la langue italienne, évoquée par la narratrice, démontrée par sa réplique qu'est la poétesse Corinne et manifeste dans les « îlots textuels » qui subsistent en italien dans le texte comme autant d'invites à une poésie immédiate, double constamment la narration en lui accordant cette autre dimension d'une lecture poétique. La voix poétique de Corinne et de la narratrice ouvre peut-être des perspectives sur d'autres univers auquel le simple mortel n'a pas accès :

Je ne sais quelle force involontaire précipite le génie dans le malheur : il entend le bruit des sphères que les organes mortels ne sont pas faits pour saisir ; il pénètre des mystères du sentiment inconnus aux autres hommes, et son âme recèle un Dieu qu'elle ne peut contenir ! (p. 354)

